Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo

Marcello Ciccuto
Università degli Studi di Pisa

Abstract

Con questo studio si percorrono i numerosi luoghi dell'opera petrarchesca impegnati in questioni d'arte, sugli artisti, gli artefici, le opere che il poeta ebbe modo di vedere o frequentare. Si tratta di esperienze che è necessario indagare attraverso la prospettiva privilegiata della costruzione della biblioteca di Petrarca e del suo specifico *amor librorum*: perché di fatto l'avvicinamento all'arte —nei casi petrarcheschi qui studiati— avviene invariabilmente in nome di un distacco dal valore materiale di essa e a favore esclusivo, invece, di una superiore *substantia* spirituale riconosciuta all'esecuzione artistica. Si passano in rassegna perciò alcuni esempi di collaborazione interpretativa fra testi e immagini all'interno dei manoscritti prodotti per Petrarca e dietro sua specifica commissione, in modo da evidenziare una sorta di gara tra l'immagine e la scrittura tenuta dal poeta sotto l'egida di una visione classica e classicistica del problema, e commentata in fasi varie della sua esistenza sulle pagine della sua estesa produzione epistolare. Si studiano altresì i rapporti di Petrarca con Simone Martini nonché un codice in particolare, contenente il testo delle *Deche* di Tito Livio, che segnò in modo straordinario l'attitudine del poeta nei confronti degli oggetti d'arte.

Parole chiave: Petrarca, arti figurative, epistole, Simone Martini.

Abstract

By this research I cover the various places of Petrarch's work connected with artistic matters or about artists, craftsmen and artworks which the poet saw or met with during his own lifetime. The topic is to study all these experiences through the perspective of the building of Petrarch's library and his specific *amor librorum*: actually, the poet's approach to art —in the cases in point— invariably happens in the name of a disjunction from the material value of it, and on exclusive behalf of a superior, spiritual *substantia* that is typical —in the poet's opinion— of artistic engagement and achievement. So I studied here several examples of interpretative co-operation among texts and images within manuscripts produced for Petrarch and/or after his advice, in order to highlight a kind of contest between image and writing held by the poet under the aegis of a classic and classicistic vision of the problem, together with a commentary he offered us in different periods of his existence by the pages of his wide letter collection. Finally I have studied the relations between Petrarch and the painter Simone Martini, as well as a famous codex, containing the texts of Titus Livius, that marked the whole poet's disposition towards art objects.

Key words: Petrarch, figurative arts, epistles, Simone Martini.

VISIT…

Nel suo lungo peregrinare Francesco Petrarca ebbe modo di frequentare artisti, commissionare decorazioni per opere sue ed altrui, discutere e far approvare programmi iconografici, descrivere immagini le più diverse. Si delinea per la sua figura storica una familiarità costante con artisti (pittori e scultori e miniatori il più delle volte in sintonia coi più specifici gusti del poeta orientati a ideali di chiarezza e sobrietà), tale da avere certo riscontro nella messe di rilievi, indicazioni, ricordi sparsi nelle sue opere: come quando accoglie nel *De remediis utriusque fortunae* molti pronunciamenti sulle arti e proposizioni rilevantissime sul piano dell'estetica,[1] scrivendo ora dei *Dioscuri* di Montecavallo, ora di Apelle e di Fidia (per i *Dioscuri* basterà quindi il richiamo alla lettera a Giovanni Colonna, del 1337 oltreché ad *Africa* 8, 907-910, mentre è con una lettura ragionata della lettera a Guido Sette, del 1342-43, che si ricava importante documentazione circa la posizione petrarchesca nei confronti degli artefici dell'Antichità);[2] o come quando in qualcun'altra delle lettere più impegnate su questo versante descrive l'effigie romanica di sant'Ambrogio a Milano (*Familiares*, XVI, 11, 12: «quam illi viro simillimam fama fert»)[3] e si intrattiene sulla *legenda* AUREA ROMA presente sulla bolla di Carlo IV,[4] ripescandola anche

1. Si possono vedere intanto i cenni, peraltro parziali, contenuti nel saggio di Maria Monica DONATO, «"Veteres" e "novi", "externi" e "nostri". Gli artisti di Petrarca: per una rilettura», in Arturo Carlo QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi Parma* (27-30 settembre 2000), Milano: Mondadori Electa, 2003, p. 434-436. Questo importante insieme resta sostanzialmente ancora da studiare nella totalità dei suoi riferimenti.
2. In particolare, come è noto, Petrarca si riferisce in esplicito ai Dioscuri di Montecavallo nelle due importanti occasioni cui si accenna nel testo: nella *familiaris* VI, 2, 13 a Giovanni Colonna, poco dopo il primo viaggio a Roma del 1337 («Hoc Praxitelis Phidieque extans in lapide tot iam seculis de ingenio et arte certamen»), e nell'*Africa*, 8, 907-910 («Quirinalem superato vertice montem / transierant, nudoque duos astare gigantes / corpore conspiciunt —en quot certamina fame!— / Praxitelis opus Phidieque insigne supremi»). Entrambi i luoghi sono stati oggetto di studi specifici e anche accurati, come risulta per il primo da Maurizio BETTINI, «Francesco Petrarca sulle arti figurative», in Salvatore SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino: Einaudi, 1984 (ci si riferisce alla rielaborazione dello stesso, Città di Castello, 2002, p. 28-29) e da Maria ACCAME LANZILLOTTA, «Le Antiquitates romanae di Petrarca», in *Preveggenze umanistiche di Petrarca. Atti delle giornate petrarchesche di Tor Vergata, Roma-Cortona* (1-2 giugno 1992), Pisa: Edizioni ETS, 1993, p. 213, 234-235; per il secondo specialmente da Guido MARTELLOTTI, Pietro Paolo TROMPEO, «Cartaginesi a Roma», *Nuova Antologia*, 430, 1943, p. 254-264. Per la lettera a Guido Sette si veda allora il più recente Maria Monica DONATO, «"Veteres" e "novi"», *cit.*, p. 439-440, in attesa di riferire notizie sufficienti sulla fortuna umanistica degli *antiqui artifices* che naturalmente non è possibile concentrare nel breve spazio di una nota.
3. Giusta il *titulus* che la dice «tracta […] ab imagine vivi / Ambrosii»: cfr. Carlo BERTELLI, «Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di San Vittore in Ciel d'Oro al pulpito della basilica», in *La basilica di Sant'Ambrogio: il tempio ininterrotto*, II, Milano: Electa, 1995, p. 374.
4. Vedi allora anche la referenza collocata in *Seniles*, 6, 8, e il luogo discusso in Maurizio BETTINI, «Francesco Petrarca», *cit.*, p. 20-21. Dall'imperatore Petrarca ricevette in dono anche una coppa aurea, come ricorda in *Familiares*, XXXIII, 8: «cratera preriosissimus, quem michi auro solidum atque asperum signis … non meae quidem sed tuae sortis munus exi-

per un verso dell'*Africa*, 6, 883 (*Familiares*, XXI, 2, 8). Di riferimenti a competenze d'arte sono comunque ricchi molti documenti, a voler scrutare ad esempio all'interno di più opere e di più postille legate al gusto e, appunto, alla specifica competenza «all'antica» di Petrarca in materia numismatica,[5] o anche alla sensibilità del poeta, all'attrazione sua per quell'aspetto dell'*ars sumptuaria* che lo spinge ad ammirare le vesti lussuose e raffinate del suo tempo (come è del caso esplicito di *Fam.*, XIII, 8 e, ancora, di *Fam.*, I, 5, a Giovanni Colonna),[6] sino al momento in cui si è potuto pensare al possibile calco suo di alcune iscrizioni della Porta di Capua per i versi coniati nel 1341 e destinati a una delle porte civiche della città di Parma.[7] Sono invero una legione i pensieri petrarcheschi sull'arte, gli artisti e gli artefici —così dell'antichità come dei tempi moderni—, le opere individuate e persino a tutt'oggi riconoscibili in qualche manufatto giunto sino a noi. Tuttavia resta comunque e sempre difficile afferrare a pieno il senso complessivo di questo gusto artistico di Petrarca, pur disponendo di «indicatori» assai eloquenti in fatto di inclinazioni e idee di cultura figurativa che non dovremo più legare, allo stato attuale delle conoscenze, a una mentalità di gotica, attardata e insomma superficiale inclinazione.

Perché se si vuole far un po' di chiaro in materia, e capire quali furono i contatti effettivi del poeta, si vede bene che si tratta di spostare subito e con-

---

mius destinasti … vasculum insigne materia, insigne artificis ingenio, sed super omnia ore cesareo consecratum a tuis in meos translatum usus».

5. Si tratta in questo caso di una autentica messe di ricordi e citazioni, specialmente annidati tra le postille autografe e il corpo delle opere latine: dalle monete col l'effigie dell'imperatore Vespasiano di cui è scritto in *Rerum memorandarum libri*, II, 73, 6, alla citazione della moneta che permise al poeta di correggere il nome di Drusilla in quello di Giulia a margine della vita di Caligola —come ricorda Giuseppe BILLANOVICH, «Nella biblioteca del Petrarca», *Italia medioevale e umanistica*, 3, 1960, p. 50 sul codice dell'*Historia Augusta*; dalle monete scambiate con l'imperatore Carlo IV (*Familiares*, XIX, 2 e 13) a quella donatagli da Luigi Marsili che ci rivela una postilla al codice petrarchesco di Suetonio, per arrivare ad altre indicazioni su due monete di Faustina Maior e Faustina Minor, ancora dal codice dell'*Historia Augusta* (cfr. Pierre DE NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme d'après un essai de restitution de sa bibliothèque*, Paris: Champion, II, p. 64) o alla moneta di Claudio riprodotta su un margine del codice Parigino lat. 8082, f. 4v, in veste di ritratto del poeta Claudiano, come segnalato a suo tempo da Lucia CHIOVENDA, «Die Zeichnungen Petrarcas», *Archivum Romanicum*, n. 17, 1933, p. 58

6. Cfr. appunto *Familiares*, XIII, 8: «Quid de vestibus, quid de calceis loquar? mutata sunt omnia; non ille habitus, meus inquam propter eximiam raritatem, qua, salva ni fallor honestate et decore servato, inter pares olim conspici dulce fuit. Agricolam me seu pastorem dixeris, cum tamen adhuc et vestis exquisitior non desit»; e ancora *Familiares*, I, 5: «excepit Colonia … Mirum in terra barbarica quanta civilitas, que urbis species, que virorum gravitas, que munditie matronarum … Omnis enim ripa preclaro et ingenii mulierum agmine tegebatur. Obstupui: dii boni, que forma, quis habitus ! amare potuisset quisquis eo non preoccupatum animum attulisset».

7. Basterebbe confrontare il testo petrarchesco di «Imperiosa situ victrici condita dextra […] Me videat securus amans hostisque tremiscat» (in Francesco PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di Federico NERI, Milano-Napoli: Ricciardi, 1951, p. 848) con quello «capuano» «Cesaris imperio regni custodia fio […] intrent securi qui querunt vivere puri / Infidus excludi timeat vel carcere trudi», come fa Maria Monica DONATO, «"Veteres" e "novi"», *cit.*, p. 434 e nota 34.

cretamente l'attenzione su quel che rappresentarono la biblioteca e lo specifico *amor librorum* petrarcheschi, in una con predilezioni individuate proprio nel campo dell'arte e un percorso che dalle esperienze oculari, di semplice sensibilità percettiva, sale al culmine della sfera conoscitiva e della sapienza che, sole, consentono il piacere della memoria e della vita culturalmente atteggiata all'insegnamento antico:

> At nobilis inque altum nitentis animi est, multas terras et multorum mores hominum vidisse atque observasse memoriter; verissimumque est quod apud Apuleium legisti: «non immerito» enim, inquit, «prisce poetice divinus auctor apud Graios, summe prudentie virum monstrare cupiens multarum civitatum obitu et variorum populorum cognitu summas adeptum virtutes cecinit». Quod poeta noster imitatus, suum Eneam scis quot urbibus atque litoribus circumducit … nec intelligis quam gratum spectaculum illi fuerit futurumque sit oculis cernere que cogitatione previderit; quod Hadrianum principem facere solitum accepimus … Et quanto, putas, alacrior quantoque rerum experientior redibit, quanto non solum ceteris sed etiam semet ipso sublimior, qui tam multa oculis viderit.[8]

La stessa idea del possesso librario, più volte esaltato in appassionati accenti da Petrarca medesimo, andrà interpretata da subito nella chiave dell'esito di una ricerca e di un competente desiderio da parte dell'intellettuale, fattosi *ardens explorator*[9] soggetto di quella *pulcra indago* capace di offrire, a scia di pur *inexplebilis cupiditas*, una ineguagliabile dolcezza interiore:

8. È il luogo, notissimo, di *Familiares* IX, 13, doppiato a distanza dalla convinzione circa la possibilità di recupero nel ricordo di ogni situazione improntata a questo stesso piacere (cfr. *Itinerarium ad sepulcrum Domini*, § 7: «Ibis ergo sine me et multa conspiciens quorum tibi, dum vixeris, memoria voluptatem renovet»). Del resto sarà poi il testo della *Senilis* IX, 2, a Francesco Bruni, a testimoniarci l'esigenza petrarchesca di neutralizzare proprio la *cupiditas videndi* in nome di una superiore coerenza tra vita e letteratura: «in peregrinationibus vitam duxi … Iam de ingenio ac doctrina facilis coniectura est, profecto enim plus aliquid ambiendo vidit, quam visurus domi fueram, et experientie, rerumque notitie, non nichil est additum, sed detractum literis. Quot enim studio putas dies hi, discursus abstulerint … Que iactura haud quaquam levis est, brevitatem, fugamque temporis extimanti. Et nisi hic metus tenuisset, frenassetque impetum, ut erat adolescenti animus, et casuum imrovidus et videndi avidus issem ad extremos hominum Seres, atque Indos, ultimaque terrarum Taprobanem adiissem …».
9. Cfr. a riguardo *Rerum memorandarum libri*, I, 19, 2: «Itaque iam aliquali fama ingenii, falsa licet, sed multo maximo favore cognitus talium dominorum, varias amicitias per diversa contraxeram, quod essem in loco, ad quem fieret ex omni regione concursus. Abeuntibus demum amicis et ut fit petentibus, numquid e patria sua vellem, respondebam: nichil preter libros Ciceronis. Ante alios dabam memoralia, scriptoque et verbis instabam. Et quotiens putas preces, quotiens pecuniam misi, non per Italiam modo, ubi eram notior, sed per Gallias atque Germaniam, et usque ad Hispanias atque Britanniam? Dicam quod mireris, et in Greciam misi … Multo studio, multaque cura, multa undique parva volumina recollegi, sed sepe multiplicata, eorum vero, que maxime optabam, raro aliquid, ita ut, quod humanis in rebus crebro accidit, multa mihi deforent, multa superfluerent … si quando visendi desiderio, quod tunc sepe faciebam, in longinqua proficiscerer, visis forte eminus Monasterii veteribus, divertebam illico. Et quid scimus, inquam, an hic aliquid eorum sit que cupio?».

> Libros quos querimus illic non esse non miror. Nam et ego, dum id tibi imponerem, temptabam potius quam sperabam. Sed iuvabat experiri an, quod interdum accidit, spem successus excederet. Inquisitionem quidem hanc librorum quamvis sepe irritam, omittere nescio: tam dulce est sperare quod cupias. Habebimus vero quos poterimus neque pulcre indagini fedus torpor obstiterit; reliquos patienter optabimus, atque ita progrediemur his contenti quos nobis nostra sors tribuit, legendique impetum ac discendi ardorem mortalitatis recordatione solabimur.[10]

Nella prospettiva che punta ad evitare lo sterile attaccamento ai beni materiali —gli accenti più convinti sono come è noto interni alla *familiaris* XXIII, 8, associabili a quel che viene dalla *Varia* 48, a Cola di Rienzo, in merito al commercio di antichità praticato dalle «nobili» famiglie romane[11]— il tutto agostiniano Petrarca si impegna a superare di slancio quella *muta voluptas* in nome di un intimo, quasi amicale godimento;[12] additando dunque come privilegiate quelle immagini pur materiali che sappiano insinuarsi nell'animo del riguardante con una forza analoga (*abditi aculei*) a quella delle parole:

> de me autem, quid mereantur in solitudine quedam voces familiares ac note … quam preterea delectet vel aliorum vel mea nonnumquam scripta revolvere: quantumve ex ea lectione exhonerari me sentiam gravissimis acerbissimisque

10. *Seniles*, III, 19.
11. Il testo è il seguente: «laceratas reipublice reliquias carptim in speluncis et infandis latrocinii sui penetralibus congesserunt … post impie spoliato Dei templa, occupatas arces, opes publicas … in pontes, in menia atque immeritos lapides desevirent. Denique post vi vel senio collapsa palatia … post diruptos arcus triunphales … de ipsius vetustatis aut proprie impietatis fragminibus vilem questum turpi mercimonio captare non puduit … de vestris marmoreis columnis, de liminibus templorum … de imaginibus sepulcrorum … ut reliquas sileam, desidiosa Neapolis adornatur».
12. La *familiaris* IX, 9, all'amico Socrate, sottolinea esattamente questo ideale collettivo (lontano dunque dall'usufrutto superficiale di un oggetto d'arte) che pare di cogliere anche nel ringraziamento a Carlo IV per il dono di una coppa d'oro (*Familiares*, XXIII, 8: «ego illo quidem non tam utar hoc comuni usu, quam libabo, dicerem ad aras, si nobis qui veteribus mos esset: nunc vero, mensis lautioribus rarum ad spectaculum adhibito, dies festos exornabo; habebo illum in delitiis, ostendam mirantibus amicis et gaudentibus … gemino semper tali munere glorabor»): cfr. appunto «Quantula autem sunt que videntur maxima, quibus vulgus inhiat, aurum argentum monilia anuli armille signa toreumata, vasa corinthia, fulgentes gemme, rotundissime margarite, marmor niveum, sculptum ebur, picte tabule, vive ac spirantes statue, radiantes purpure ceteraque id genus, fex ac purgamenta terrarum vel fuliginosorum decus artificum. Amicus singulare quoddam et inextimabile bonum est, quod non ferant venti, non urant pruine, non frangant procelle, sed ut purum aurum flamme probent persecutionum ac laborum; bonum quod non superficietenus delectet ut plurima, sed in ipsum animum dulcedine sua penetret et quodammodo nostri pars fiat». Il referente agostiniano andremo a cogliere sui margini della copia petrarchesca delle *Enarrationes in psalmos*, dove il poeta annota la consapevolezza in merito alla più profonda conoscenza attivata dalla scrittura rispetto alla scrittura, desumendo la citazione dal *Tractatus in Iohannem*, XXIV, 2 (secondo Bettini si tratta di un'eco reperibile anche nella *familiaris* XXIII, 19, 8, secondo cui la moderna *luxurians littera* «longe oculos mulcens, prope autem afficiens ac fatigans, quasi ad aliud quam ad legendum sit inventa»).

> molestiis, non facile dicturum me speraverim … Quod nunquam profecto consequerer, nisi verba ipsa salutaria demulcerent aures, et me ad sepius relegendum vi quadam insite dulcedinis excitantia sensim illaberentur atque abditis aculeis interiora transfigerent,[13]

rinviando cioè a una verità di alto spessore simbolico che, sebbene prodotto di un artificio, ha in sé connotati costruttivi a livello etico:[14] dunque anche nel contesto di quelle *artes* che vengono dal poeta interpretate e viste come forme di un *decus* inteso ad apprezzare la cosa in sé e non il suo valore venale, esclusivamente materiale; la *substantia* in qualsiasi frangente, contro l'arbitrio del giudizio di valore (sono i casi, citatissimi, delle pietre preziose di cui tanto scrive Petrarca)[15] e, soprattutto, contro una casualità del vivere che significhi al di là dell'operare umano (così nella *senilis* VIII, 3),[16] oltre il razional giudizio coltivato alla scuola degli antichi e della loro letteratura.

È esattamente all'interno di questo processo —che qui non possiamo che abbozzare in termini assai generali— che sono diventate leggendarie le notizie sulla passione libraria esclusiva di Petrarca: a partire dalla dichiarazione

13. *Familiares*, I, 9.
14. Il valore positivo della costruzione artificiosa, per Petrarca, è enunciato a chiare lettere in *De remediis*, I, 22: «omne quod turpe est, quo artificiosius, eo fit turpius: honestatis ornamentum ars, inhonestatis est cumulus», purché insomma si tratti di un *usus* onesto nella sostanza. Si ricorderà d'altronde che nello stesso *De remediis* (I, 41, 11-13) le statue sono prodotti dell'artificio, al pari dell'eloquenza di *Familiares*, XVIII, 8, 2, o della scrittura medesima di *Seniles*, V, 5.
15. Basterebbe ricordare allora *De remediis*, I, 37, luogo centrale al pregio per le gemme che sono in grado di segnalare l'altezza morale di un governante, ben al di là del limitato valore venale. Ma frequenti in molte opere sono le esibizioni petrarchesche di competenza terminologica riguardo alle gemme: sarà il capitolo 38 del primo libro ancora del *De remediis* a ribadire la condanna finale dell'aspetto materiale delle medesime («nusquam rarior est veritas neque enim alicubi vel experiendi minor copia vel maior licentia mentiendi vel mendacii fructus uberior vel impudentia liberior vel consuetudo frequentior»), in nome di un'esaltazione tutta aristotelica della «sostanza» della pietra («quis non videt, quenam scilicet ambitio et quanta sit cecitas non rei formam ac substantiam sed nudum nomen tanta mercede captantium?»), sola a poter contrastare il *furor hominum* per il possesso: ché «neque vasa Corinthia neque aurea meliorem faciunt neque Samia peiorem neque omnino de qualitate rerum, sed ex morbo animi hec vestra cupiditas orta est, seu ipsa potius morbus est animi», I, 39.
16. In questa lettera c'è spazio addirittura per una tirata contro la Fortuna (nella traduzione Fracassetti «la Fortuna veramente ho sempre stimato esser nulla: e che soltanto raccolsi e scrissi quanto mi parve opportuno dei rimedi acconci a francheggiare l'animo umano contro gli eventi che il volgo chiama fortuiti, accagionandone la Fortuna. Né mi pareve di cambiarne il nome, perché non volli con inutile controversia infastidire il lettore e inimicarmelo. Credesi generalmente che quando accade alcuna cosa senza cagione apparente (ché senza causa veramente non accade mai nulla), avvenga per caso, e s'imputa alla Fortuna … Io guardo e veggo … le cose insomma e gli uomini che le fanno, ma da queste in fuori altro non veggo. Di mezzo a tutto questo cerco la Fortuna di cui tanto si parla; e non ne veggo pur l'ombra»), adiacente direi a quell'occasione di reprimenda circa il valore magico di pietre preziose o amuleti —la restituzione da parte di Galeazzo Visconti di un anello perduto in battaglia da Giovanni il Buono— che portò Petrarca a presentare l'orazione parigina *Collatio coram Domino Iohanne*, giusto l'anno 1361 nel corso del quale il poeta aveva appena terminato di vergare la prima stesura del *De remediis* e dei suoi libri «sull'arte».

generale della lettera *familiaris* III, 18 (a Giovanni dell'Incisa), secondo la quale appunto «una inexplebilis cupiditas me tenet: libris satiari nequeo. Et habeo plures forte quam oportet; sed sicut in ceteris rebus, sic et in libris accidit: querendi successus avaritie calcar est»;[17] per passare se vogliamo ai ricordi distesi in un'altra lettera, del gruppo delle *Seniles* (XVI, 1, a Luca da Penne), dove Petrarca torna col pensiero a quando, bambino, mentre i coetanei leggevano Prospero ed Esopo, si dilettava dei libri di Cicerone «senza capirci niente, affascinato com'er*a* dalla bellezza delle parole», tornando altresì a dire di dolorose perdite librarie che lo avevano tormentato nel tempo.[18] Analogamente, in mezzo a testimonianze del genere, il poeta ci informa con indicazioni e ricordi precisi circa la presenza o la mancanza di qualche opera nel suo scrittoio (e sulle illustri assenze andrebbe avviato un discorso troppo ampio per queste poche note);[19] sui *desiderata* e le acquisizioni scalate nel tempo o quant'altro ancora perteneva alla formazione della sua biblioteca (di straordinario rilievo a riguardo gli «elenchi» di libri, ben noti agli studiosi, e sui quali è intervenuto di nuovo e di recente anche Francisco Rico).[20] Questo per dire che solo scavan-

17. «Ho un desiderio sfrenato, non riesco a saziarmi di libri; ne posseggo molti più di quanti servirebbero ma accade così per i libri come per tutte le altre cose: se le ottieni, hai desiderio di possederne ancora di più»; sulla via della posizione, ancora del *De remediis*, intesa contro il puro accumulo dei beni materiali e l'apprezzamento dei soli ornamenti (I, 43, *De librorum copia*: «Nam ut quidam discipline, sic alii voluptati et iactantie libros querunt. Sunt qui hac parte suppellectilis exornent thalamos que animis exornandis inventa est neque aliter his utantur quam Corinthiis vasis aut tabulis pictis ac statuis ceterisque de quibus proxime disputatum est. Sunt qui obtentu librorum avaritie inserviant, pessimi omnium non librorum vera pretia, sed quasi mercium extimantes: pestis mala sed recens et que nuper divitum studiis obrepisse videatur, que unum concupiscentie instrumentum atque una ars accesserit»), diremmo da collezionismo librario avignonese a norma della *familiaris* antipontificale VI, 1: «Animadverti olim tale aliquid in principibus dominisque terrarum, qui omni studio libros querunt petunt rapiunt mercantur, non literarum amore quas ignorant, sed avaritia inducti, nec animi sed thalami querentes ornatum, nec scientiam sed nomen, neque librorum sententias sed pretia cogitantes … dicent enim sobolem se ac posteros cogitare … ingens bibliotheca congeritur».
18. Noto che nel corpo della stessa lettera, assieme al rammarico per la perdita di un *De gloria* ciceroniano «perdutogli» dal vecchio maestro Convenevole da Prato, Petrarca ricorda il rogo di libri che il padre avrebbe allestito a Montpellier —il poeta aveva 13 anni— per impedire al giovane, che doveva restare versato allo studio delle leggi, di dedicarsi troppo alla lettura di Cicerone e dei poeti. Al pianto disperato di Francesco, il padre decide *in extremis* di salvare dalla distruzione due volumi, che risultarono essere una probabile opera retorica ciceroniana «strumento utile allo studio delle leggi», appunto, e un esemplare di Virgilio che sarebbe servito almeno «come consolatore della vita». Ma questa lettera è ricchissima di tracce relative a vari altri testi passati per le mani di Petrarca.
19. Centrato ad esempio sulla storia circa l'assenza dalla biblioteca petrarchesca di un esemplare dei *Saturnalia* di Macrobio, il cui testo è peraltro presente in abbondanza sui margini del *Virgilio Ambrosiano*. Opera macrobiana dalla quale poi Petrarca ricava come è risaputo gran parte delle conoscenze (dunque indirette) del testo del *De rerum natura* lucreziano. Ma altre fila andrebbero annodate, per questa ricerca, attorno alle storie che riguardano le epistole ciceroniane *ad Atticum*, Valerio Massimo, Properzio, i cosiddetti geografi minori…
20. Si tratta ovviamente della «lista» contenuta nell'amato codice di Cassiodoro-Agostino, oggi parigino, la cui titolatura (*libri mei peculiares ad reliquos n(on) tra(n)sfuga sed explorator*

do tra gli scaffali della biblioteca petrarchesca saremo in grado di capire qualche cosa sulle idee del poeta in fatto d'arte, e valutare quanto il suo atteggiamento verso i libri faccia tutt'uno e con la sua competenza di cultura figurativa, e con reali coinvolgimenti del poeta stesso in fatti d'arte, non ultime le effettive frequentazioni di artisti in veste di amico e / o di committente.

Vien bene pensare allora alla soscrizione vergata da Petrarca su un foglietto aggiunto al suo *Virgilio* (oggi *Ambrosiano*, Sala del Prefetto 10 / 27), «liber hic furto mihi subreptus fuerat anno Domini 1326 in kalendis Novembris ac deinde restitutus anno 1338 die 27 Aprilis, apud Avinionem», assieme a tutto quel che conviene cogliere entro il tessuto visivo dell'*Allegoria virgiliana* deposta da Simone Martini sul frontespizio di quel codice superbo già a livello testuale;[21] vien bene pensare altresì a quanto il poeta scrive in chiusura di un altro amatissimo codice, l'illustrato *Tito Livio* (oggi Parigino lat. 5690), quando riesce a ottenerlo definitivamente nel 1351 dopo averlo a lungo consultato e desiderato.[22] E considerando che siamo di fronte a codici illustrati ed esteticamente assai rilevanti, è su questa via che riusciremo ad avere già una prima, provvisoria idea di come libri e figure e rispettive loro storie intrecciate siano uno dei nuclei fondamentali del vivere di Petrarca a ridosso delle arti del suo tempo. Vedremo, in conclusione del nostro discorso (ma ne abbiamo già accennato in apertura), che Petrarca finirà per assolvere le immagini almeno quando esse si pongano a *ingenii simulacra* o *animi effigies*:

> Nichilominus te animo comitabor et, quoniam ita vis, his etiam comitabor scriptis … imaginem flagitasti, qua utcunque tuam absentiam solareris, non hanc vultus imaginem, cuius in dies mutatio multa fit, sed stabiliorem effigiem animi ingeniique mei que, quantulacunque est, profecto pars mei optima est. Hic tibi ergo non amici domicilium corpus hoc … sed amicum ipsum internis spectare luminibus licebit,[23]

per quanto sia compito superiore della parola sempre poter estendere l'*ingenii ornamentum* —come ancora testimoniano altre pagine, notissime pur esse,

---

tra(n)sire soleo) è stata oggetto di più interpretazioni, talvolta anche assai divergenti. A questa forma di citazione abbastanza vistosa dall'epistolario senecano dovremo agganciare altresì l'analoga referenza della *familiaris* XXII, 12, circa il fatto che «ci sono libri che ho letto, ma anche libri invece che amo e che sono diventati carne e sangue, libri nei quali ho difficoltà a distinguere ciò che è mio da quello che è di questi autori. Libri che ho letto di corsa, Ennio, Plauto, Marziano Capella e Apuleio».

21. Le principali coordinate interpretative riguardanti questo fondamentale episodio della biografia culturale petrarchesca si possono ricavare da Marcello CICCUTO, «Circostanze francesi del "Virgilio Ambrosiano"», in Id., *Figure di Petrarca (Giotto, Simone Martini, Franco bolognese)*, Napoli: Federico & Ardia, 1991, p. 79-110.
22. In inchiostro blu, a c. 367: *emptus Avignone 1351, diu tamen ante possessus*.
23. *Itinerarium ad sepulcrum Domini*, § 7. Per gli *ingenii simulacra* cfr. allora *Familiares*, I, 1: «Adversus hanc proterviam latebris saltem tuis horridula hec atque improvide nobis elapsa defendito. Illam vero non Phidie Minervam, ut ait Cicero, sed qualemcumque animi mei effigiem atque ingenii simulacrum multo michi studio dedolatum, si unquam supremam illi manum imposuero, cum ad te venerit, secure qualibet in arce constituito».

dell'*Itinerarium*.[24] Il proposito di fondo restando quello di conseguire una parità significante tra i due codici, il letterario e l'iconico, la necessità di trovare un'utile coerenza come nel caso, di forte evidenza argomentativa, dell'utilizzo di una fonte iconografica d'origine monetale ai fini della trattazione di un antico etimo o della conferma di un brano storico,[25] o anche viceversa, dell'importanza di alcune *legendae* numismatiche ai fini dell'interpretazione di complicati soggetti iconografici.[26]

Anche a non voler insistere sull'importanza di Giotto all'interno della biografia culturale dell'umanista —più e più volte additata dalla critica— sale alla mente all'istante il ricordo della *Madonna* di mano del maestro mugellese («tabula sive icona beate Virginis Marie, operis Iotti pictoris egregii») che Petrarca volle legare per testamento al signore padovano Francesco da Carrara; restando peraltro in ombra ben più vasto quadro di «cose viste» e memorie figurative giottesche, appunto, che si rincorrono nell'universo di Petrarca dai tempi del soggiorno napoletano (con la possibile conoscenza del ciclo della *Gloria mondana* affrescato proprio da Giotto per Roberto d'Angiò) risalendo via via agli analoghi cicli di Milano e di Padova le cui reliquie giottesche, oltreché in luoghi esatti dell'opera petrarchesca, riceveranno eco nientemeno che nel frontespizio figurato da Altichiero per due codici (tardi) del *De viris illustribus*, oggi Parigini lat. 6069 F e 6069 I. Certo ad eccezione di Giotto, e come vedremo di Simone Martini, finiscono per assommare a poche unità gli artisti contemporanei degnati di una menzione esplicita da Petrarca, *magister Benedictus* da Como, l'orafo Enrico Capra… la parte del leone scoprendosi giocata, nella registrazione in

24. Cito dall'edizione Francesco PETRARCA, *Itinerario in Terra Santa 1358*, a cura di Francesco Lo Monaco, Bergamo: Lubrina, 1990, § 9: «Poscis ergo, vir optime, quoniam me non potes, comites has habere literulas, in quibus que oculis ipse tuis mox videbis ex me, qui ea certe necdum vidi omnia, nec unquam forte visurus sum, audire expectis: mirum dictu, nisi quia passim multa que non vidimus scimus, multa que vidimus ignoramus … Certius te visurum speras que calamus meus hinc quam que oculus tibi tuus inde mostraverit».
25. È il caso nel quale l'umanista viene a confermare l'interpretazione di Elio Sparziano secondo cui *Cesar* avrebbe radice nell'etimo dei Mauri *cesai*, «elefante», che si trovava inciso sulle monete di età cesariana (cfr. Michele FEO, «Francesco Petrarca», in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, p. 57). Ma anche in *Rerum memorandarum libri*, II, 73, 6, Petrarca arriva a sostenere la congruenza tra l'immagine di Vespasiano e quanto veniva dal testo di Suetonio riguardo all'aspetto «nitentis et impellentis» dell'imperatore («nitenti enim atque impellenti simillimam faciem habuisse eum et scriptores rerum tradunt et imago vultus sui que vulgo adhuc aureis vel argenteis eneisque numismatibus insculpta reperitur, indicat»).
26. Così nella *familiaris* XIX, 3, a proposito delle monete donate a Carlo IV nell'occasione dell'incontro mantovano del dicembre 1354: «aliquot sibi aureas argenteasque nostrorum principum effigies minutissimis ac veteribus literis inscriptas, quas in delitiis habebam, dono dedi in quibus et Augusti Cesaris vultus erat pene spirans. "Et ecce" inquam "Cesar, quibus successisti; ecce quos imitari studeas et mirari, ad quorum formulam atque imaginem te componas …" Sub hec singulorum vite summam multa brevitate perstringens, quos potui ad virtutem atque ad imitandi studium aculeos verbis immiscui; quibus ille vehementer exhilaratus, nec ullum gratius accepisse munusculum visus est».

carte, dai famosi *antiqui*, Fidia, Policleto, Apelle su su fino al mitico Pigmalione.[27]

La natura sostanzialmente a-critica del giudizio petrarchesco riesce d'altronde a mostrarsi specialmente in luoghi simili a questi, di scoperto riflesso dell'antico, dove emerge l'utilizzo di un lessico convenzionale, ispirato agli usurati *topoi* classicheggianti in materia di «pensieri sull'arte», quale appunto è dato vedere *ad abundantiam* nel corpo della più volte ricordata epistola a Guido Sette (*Fam.*, V 17):[28] ciò che ci fa intendere quanto solo nel caso in cui scatti il requisito dell'autopsia da parte dello scrittore, fuori cioè dai recinti dell'uniformante visione retorica del problema, viene a precisarsi una più esatta competenza estetica —e relative dichiarazioni— da parte petrarchesca.[29]

27. Un'ampia ricostruzione di questo complesso quanto decisivo nucleo di vicende legate alla competenza figurativa di Petrarca si può leggere in Marcello CICCUTO, *Figure di Petrarca*, *cit*. Nella fattispecie l'insieme degli elementi giotteschi, costantemente legati nell'universo petrarchesco al tema e al dibattito sulla Fama terrena, accompagna proprio l'importanza del passaggio della riflessione del poeta da estetica a etica, nei termini rilevati sia all'interno della *familiaris* XVIII, 8, sia nel capitolo *De forma corporis eximia* del *De remediis* (sul bello come forma esteriore del buono), sia infine a proposito dell'utile esempio di *decus* che il restauro di «superficie» dei monumenti antichi può offrire alla quotidiana esistenza dei cittadini (così ad es. nella *senilis* XIV, 1: «Illud preterea ad amorem civium promerendum efficax, si rector populi non istius modo, sed beneficus sit in suos … Hoc in genere est templorum refectio et publicorum edificiorum … Est autem talis patria quidem tua et nobilitate civium et fertilitate locorum et vetustate venerabilis … hec urbs, inquam, talis, tot preclara fulgoribus, te spectante nec obstante cum possis, ceu rus horridum ineptumque, porcorum gregibus deformatur … Fedum spectaculum, tristis sonus … Frivola ista fortasse dicet aliquis; ego nec frivola nec spernenda contendo. Restituenda maiestas sua est urbi nobili et antique, non in magnis tantummodo, nec in his solum que ad intimum rei publice statum sed que ad exteriorem quoque pertinet ornatum, ut oculi etiam partem suam de communi felicitate percipiant, et cives mutata civitatis facie glorientur et gaudeant … Nam illa in viscerationibus ac ludis circensibus et ferarum peregrinarum exhibitione luxuria ad nichil utili, delectationem solam ac libidinem oculorum habens brevem nec honestam quidem nec honestis dignam oculis, quamvis insano pessimoque rerum iudici vulgo grata, repudianda tamen est penitus»). Sul confronto tra artisti antichi e moderni nonché sulla frequentazione petrarchesca di alcuni artisti contemporanei cfr. ancora Maria Monica DONATO, «"Veteres"e "novi"», *cit*., *passim*.
28. «De Phidia et Apelle nusquam lectum est fuisse formosas; operum tamen illustrium alterius reliquie stant, alterius ad nos fama pervenit. Itaque, tot interlabentibus seculis, utriusque artificis preclarissimum vivit ingenium, varie licet pro varietate materie; vivacior enim sculptoris quam pictoris est opera; hunc est ut in libris Apellem, Phidiam in marmore videamus. Idem de Parrhasio et Policleto, de Zeuxi et Praxitele censuerim, ceterisque quorum corporee forme nulla mentio est, operum decor eximius et fama percelebris. Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar, duos ego novi pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem; novi et sculptores aliquot, sed minoris fame —eo enim in genere impar prorsus est nostra etas».
29. Nella *senilis* I, 6 anche il discorso sul ritratto del poeta viene subito convogliato all'interno del tradizionale confronto con i pittori dell'antichità («Multos quidem ille vir [Pandolfo Malatesta] per annos, antequam me videret, loquaci tantum fama excitus, pictorem non exiguo conductum, nec paucorum dierum spatio, misit ad locum, qui ea me tempestate incolam habebat, ut is sibi in tabellis exoptatam ignoti hominis faciem reportaret … et

Qui varrebbe intrattenersi sull'iper-tradizionale confronto tra immagini vive e immagini mute entro il quale è presa molta parte pure della discussione del poeta riguardo all'apprezzamento delle opere d'arte,[30] nonché l'approdo a un'*ecfrasis* in piena regola là dove Petrarca stesso riesce appunto a liberarsi dalle costrizioni del codice retorico classico.[31] Saremo in ogni caso costretti ad ammettere che buona parte dell'ammirazione petrarchesca per le arti «di immagine» viene invariabilmente dal suo aggirarsi all'interno della visione classica e anticheggiante della questione, di origine libraria appunto; incardinata prima che altrove al tema ecfrastico del *movimento*[32] che, a ben guardare, contiene

---

mutata annis esset effigies mea, alterum adhibuit, unum quidem ex paucissimis nostri evi pictoribus [Gasparo Scuaro de' Broaspini?] adhibiturus Zeuxim aut Prothogenem aut Parrhasium aut Apellem, si nostro seculo dati essent. Sed omnis etas contenta suis ingeniis sit oportet. Misit ergo quem potuit: magnum prorsus artificem ut res sunt. Qui, cum ad me venisset, dissimulato proposito, meque lectioni intento, ille suo iure assidens —erat enim michi familiarissimus— nescio quid furtim stilo ageret. Intellexi fraudem amicissimam passusque sum nolens ut ex professo me pingeret, quod nec tamen omni artis ope quivit efficere. Sic michi, sic aliis visum erat … Eam tamen ipsam imaginem tantus ille dux secum tulit interque delicias habuit, ob hoc unum quod meo saltem nomine facta esset»), pur salvando le esigenze appunto dell'autopsia, che tornano nel breve ma denso cenno di *Familiares*, V, 17: «ceterum et hos vidi et, de quibus fortasse alius plura dicendi locus dabitur, opera singulorum ab auctoribus suis multum differentia longeque distantia».

30. Alla quadriga veneziana di San Marco Petrarca adatta il topos antico dell'"immagine viva" (nella lettera a Pietro da Moggio, *Seniles* IV, 1: «Iam dux ipse cum immenso procerum comitatu frontem templi supra vestibulum occuparat, unde marmoreo e suggestu essent cuncta sub pedibus; locus est ubi quattuor illi enei et aurati equi stant, antiqui operis ac preclari, quisquis ille fuit, artificis, ex alto pene vivi adhinnientes ac pedibus obstrepentes»), pronto a tornare in parecchi altri luoghi suoi, dai *Rerum vulgarium fragmenta* CLXXI, 11 e CXXIX, 51, al *De otio religioso*, II: «Ostendentur vobis exigua sepulcra exornata ingeniis artificum, forte etiam gemmis auroque micantia, ut est ambitiosa non modo vita hominum, sed mors. Vivent in pario lapide imagines defunctorum secundum illud principis poete: "Vivos ducent de marmore vultus"; sed ipsi, queso, ubi sunt?», da *Eneide*, VI, 848. Per la tradizione di questo importante elemento dell'antico pensiero ecfrastico cfr. almeno i cenni abbondantemente sparsi nel volume di Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445*, München: Hirmer Verlag, 2002. Lo stesso topos dell'immagine muta —in Petrarca di ascendenza ciceroniana— sfonda sul versante dell'impressione vitale non appena entra in gioco l'autopsia (in questo caso l'illusione di movimento riconosciuta per il Regisole pavese, sul quale cfr. *Seniles*, V, 1).

31. È il caso allora della descrizione di una battaglia da cui emerge l'*evidentia* delle sensazioni provate dall'agostiniano tiranno di Pavia, in *Familiares* XIX, 18: «… quis ulla etate bellum hoc aut meminerit aut narrabit, qui non tuum in primordio flebilis historie nomen ponat? quis hanc pinget historiam, que iam per aulas porticusque magnatum pingi incipi, qui non et inter consiliarios et inter ipsos etiam bellatores tuam fingat effigiem? Mirum prorsus nec unquam alias visum spectaculum, inter galeas clipeosque et micantes gladios et tela trementia, venenoso afflatu animos inficiens et verbis incedens bellum, nigra succinctus veste fraterculus».

32. La vivace gestualità riconosciuta all'interno della «Grotta Napoletana» spinge Petrarca a rilevare in altre occasioni ancora l'importanza del fattore-movimento ai fini della ricreazione o vitalizzazione dell'*artificium* (*Familiares*, V, 4: «vidi non cryptam modo, que Neapolitana dicitur, cuius ad Lucilium scribens meminit Anneus Seneca, sed passim perforatos montes atque suspensos testudinibus marmoreis eximio candore fulgentibus, et insculptas imagines, quis latex cui corporis parti faveat, manu apposita designantes. In stuporem me

uno dei nuclei principali della riflessione di Petrarca sulle immagini: vale a dire quello interno all'idea dell'artificio capace di vincere la brutalità della materia[33] e che, facendo trasparire l'intima interiorità del soggetto ritrattato, fa spuntare quell'*aër* grazie a cui è consentito intuire «artisticamente», attraverso i segni artistici dunque, ciò che va al di là delle apparenze.[34]

Insomma di fatto non è dato intendere a pieno di che cosa si nutrì *veramente* la cultura visiva di Petrarca se non trasferiamo ogni possibile attenzione alla storia della sua biblioteca, in altri termini alla certezza circa l'avere il poeta tradotto ogni sua cognizione, estetica e non, nella parola letteraria, quasi istintivamente riferendo alla *testualità* una portata comunicativa esclusiva, superiore a qualsiasi altra, e alla quale le figure, le immagini le più diverse possono

non magis facies locorum, quam labor artificum coegit. Iam minus miror romana menia, romanas arces, romana palatia, quando tam procul a patria —quamvis excellentibus viris ubique sit patria— romanorum ducum similis cura protenditur, quibus ultra centesimum lapidem esse quasi suburbane fuerant hiberne delitie»; mentre il poeta si riserva di esaltare l'ammirazione dell'uomo di cultura verso un'opera artistica «spirante vita» (*De remediis*, cap. *De tabulis pictis* riguardo al «magna maxime capiuntur ingenia») rispetto all'immagine dell'uomo privo di intelletto «agente» che Petrarca non esita a paragonare a una statua inerte (*Seniles*, II, 1: «His enim philosophantur in scolis, his in tribunalibus iudicant sine iustitia aut delectu … Sic grassantibus adhibe literatum hominem: muti fiunt et, palladia quasi Gorgon accesserit, durantur in silicem …»).

33. Quanto al principio dell'«artificio vincente materia» cfr. almeno *Rerum memorandarum libri*, III, 53, 3, o *De remediis*, I, 37 a proposito del trofeo di Cneo Pompeo.

34. Sulla resa efficace in verosimiglianza della «vitalità» del ritrattato si usa citare il celebrato luogo di *Familiares*, XVI, 11: «Habito interim in extremo urbis ad occiduam plagam secus Ambrosii basilicam. Saluberrima domus est, levum ad ecclesie latus, que ante se plumbeum templi pinaculum geminasque turres in ingressu, retro autem menia urbis et frondentes late agros atque Alpes prospicit nivosas estate iam exacta. Iocundissimum tamen ex omnibus spectaculum dixerim quod aram, quam non ut de Africano loquens Seneca, "sepulcrum tanti viri fuisse suspicor", sed scio, imaginemque eius summis parietibus extantem, quam illi viro simillimam fama fert, sepe venerabundus in saxo pene vivam spirantemque suspicio. Id michi non leve precium adventus; dici enim non potests quanta frontis auctoritas, quanta maiestas supercilii, quanta tranquillitas oculorum; vox sola defuerit vivum ut cernas Ambrosium». Ma il concetto relativo alla capacità dell'arte di rivelare l'interiorità della persona raffigurata emerge specialmente dal testo della *familiaris* XXIII, 19, che in gran parte dedicato a una riflessione sulla funzione rappresentativa dell'arte: «… curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias». L'*umbra occulta* che sta dietro le apparenze visibili, con tutto il suo portato di virtuosi valori interni (l'*habitus virtutum*), solo la parola sarà in grado di restituire, vincendo secondo Petrarca sulle immagini che il più delle volte «prophane autem et si interdum moveant atque erigant ad virtutem, dum tepentes animi rerum nobilium memoria recalescunt, amande tamen aut colende equo amplius non sunt» (*De remediis*, I, 41).

portare solo un incremento di potenza espressiva.[35] A dire dunque e persino che, se le immagini passate sotto i suoi occhi dovevano valere qualcosa, ciò era perché esse venivano finalizzate alle parole e ai libri che le contenevano: sono i libri che «medullitus delectant, colloquuntur, consulunt»,[36] laddove agostinianamente «aurum, argentum, gemme, purpurea vestis, marmorea domus, cultus ager, picte tabule, phaleratus sonipes, ceteraque id genus»,[37] il mondo tutto della figurazione altro non essendo che oggetto di «muta […] et superficiaria voluptas» —come appunto risulta dalla *familiaris* III, 18, 2-3. E a forza di ricercare il senso della cultura figurativa di Petrarca *dentro i suoi libri* potremo almeno in parte sbloccare l'*impasse* relativa al suo ruolo di incerta *connoisseurship*: riconoscendo cioè in lui prevalentemente un'attenzione da provetto calligrafo e da letterato bibliofilo, non da critico d'arte; in altri termini, da intellettuale meno interessato agli effetti decorativi ed estetizzanti della scrittura e appassionato invece alla pienezza sostanziale, appunto, comunicativa delle parole pur nel gradimento delle loro molte implicazioni estetiche.[38] Resta vero che a monte di tutto questo sta una posizione intellettuale petrarchesca nutrita da elementi di natura largamente agostiniana come anche da radicali isidoriani da tempo riconosciuti.[39] Da essa le distanze verranno prese, eppure con molti *distinguo*, solo quando all'altezza dei capitoli centrali del *De remediis* viene introdotto dallo scrittore un concetto di *usus* nuovamente piegato all'o-

35. Si tiene invariabilmente per ferma da parte petrarchesca la consapevolezza di una superiore valenza della *parola* in tal ordine di fattori rispetto all'*immagine*, riuscendo la prima a rilevare in modo più complesso dell'altra l'*habitus* interiore dell'eroe o del personaggio: come attesta appunto e del resto la *familiaris* VI, 4: «… corporum nempe liniamenta statuis forsan expressius continentur, rerum vero gestarum morumque notitia atque habitus animorum haud dubie plenius atque perfectius verbis quam incudibus exprimuntur; nec improprie michi videor dicturus statuas corporum imagines, exempla virtutum».
36. La natura del rapporto petrarchesco con i propri oggetti si ha del resto in chiaro da *Epistulae metricae*, I, 6, v. 178-220.
37. *Familiares*, III, 18, 2, e cfr. Maurizio BETTINI, «Francesco Petrarca», *cit.*, p. 14-16.
38. L'apprezzamento petrarchesco per l'aspetto esteriore di codici e manoscritti viene da luoghi molteplici, tra i quali possiamo segnalare la lode alla calligrafia del Nelli consegnata alla *familiaris* XX, 6, o per converso il cruccio espresso a Boccaccio (cui va in altra occasione epistolare l'avviso circa la *litera luxurians* che *oculos mulcet*) per la cattiva trascrizione del *De vita solitaria*, in *Seniles*, V, 1.
39. Di una possibilità di appercezione della bellezza attraverso la sola forma esteriore è argomento (agostiniano) come è noto nel III libro del *Secretum* («A. "Quia cum creatum omne Creatoris amore diligendum sit, tu contra, creature captus illecebris, Creatorem non qua decuit amasti, sed miratus artifices fuisti, quasi nichil ex omnibus formosius creasset, cum tamen ultima pulcritudinum sit forma corporea"; F. "me … illius non magis corpus amasse quam animam"; A. "si idem animus, in squalido et nodoso corpore habitaret, similiter placuisset?"; F. "Non audeo quidem id dicere; neque enim animus cerni potest, nec imago corporis talem spopondisset; at si oculis appareret, amare profecto pulcritudinem animi deforme licet habentis habitaculum"; A. "Verborum queris adminicula; si enim nonnisi quod oculis apparet amare potes, corpus igitur amasti"»), argomento presto ricondotto dallo stesso Agostino al tema centrale della *concupiscentia oculorum*, sul quale si può vedere Marcello CICCUTO, *Figure di Petrarca*, *cit.*, p. 83-88.

riginale concepimento della personale passione libraria:[40] nel senso che è grazie all'*usus* e ai suoi effetti, come dirli, di «contemporaneizzazione» che persino il libro «bello» (ad esempio ornato di figure), l'oggetto insomma e il suo possesso riscattano il loro scarso valore materiale, giovando al progresso del saggio con l'ispirargli doti di misura e di onesto utilizzo della ricchezza, tali peraltro da contrapporsi, e esattamente, a un *amor fallax* per le medesime.[41] Siano dunque i libri «ingenii presidium», e non «thalami ornamentum» (*Fam.*, III, 18, 10), «neque aliter […] quam Corinthiis vasis aut tabulis pictis ac statuis» (*De remediis*, I, 43).

Ecco perciò Petrarca insofferente sì verso ogni eccesso ornamentale,[42] senza che questo tuttavia escluda il suo personale apprezzamento per codici lussuosi, come quello donatogli da Boccaccio nel 1355 e contenente le agostiniane *Enarrationes in Psalmos* (Parigino lat. 1989), o addirittura per le forme delle lettere greche nell'*Omero* donatogli da Nicola Sigero.[43] Bibliofilo non indifferente al fatto d'arte, allora Petrarca ci verrà incontro anche per via della rutilante, splendida miniatura eseguita a frontespizio del *Virgilio Ambrosiano* da Simone Martini: opera questa mirabile, tale da documentarci un caso di collaborazione effettiva tra letterato e artista, sullo sfondo intanto di un grande alveo di cultura classica che viene evocato anche dai distici di

40. Cfr. *Familiares*, XX, 4, o anche *Seniles*, II, 2.
41. Circa la necessità di un uso «produttivo» della ricchezza o agiatezza —col corollario del rigetto della condizione di povertà— si dovrà rinviare il lettore ancora sia alla più volte citata *senilis* a Francesco Bruni, sia al II del *De vita solitaria*, sia infine alla riflessione riguardo alla ricchezza autentica rappresentata dall'*usus* poetico, esposta da Petrarca al fratello Gerardo (*Familiares*, X, 4) nei termini seguenti: «Laudare dapem fictilibus appositam, eandem in auro fastidire, aut dementis aut ypocrite est. Avari est aurum sitire non posse pati pusilli animi est; non fit auro melior cibus certe, nec deterior. Profecto autem sicut aurum sic carmen in suo genere nobilius non nego, quanto scilicet rectiora sunt que ad regulam fiunt, quam que temere. Non quod ideo carmen expetendum censeam; ne spernendum quidem». Nella *senilis* V, 1 a Giovanni Boccaccio, poi, il poeta tornerà a dire della necessità da parte degli intellettuali di esercitare il personale giudizio estetico al di fuori dei condizionamenti delle passioni individuali («Credo nisi me amor fallit auctoris, quo iudicio rerum es, cuncta inter modernorum opera, hoc augustissimum iudicasses …»).
42. Per questo si vedano i rilievi di Maria Monica DONATO, «"Minietur ligeturque … per magistrum Benedictum". Un nome per il miniatore milanese del Petrarca», in Klaus BERGDOLT e Giorgio BONSANTI (a cura di), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia: Marsilio, 2001, p. 195.
43. Nella *familiaris* XVIII, 2 l'opera in greco è ridotta a oggetto di rammaricata eppur ammirata contemplazione da parte dell'umanista, ignorante della lingua del *princeps poetarum*: «il tuo Omero è muto per me, o per meglio dire sono io sordo di fronte a lui. Tuttavia godo già solo nel contemplarlo e spesso abbracciandolo, e sospirando, dico "O uomo grande, come desidererei udire la tua voce !"». Eppure altri fattori «sensibili» entrano in gioco, la *sonoritas*, la *dulcedo verborum*, gli effetti di concretezza percettiva di cui il poeta scrive nelle *seniles* XIV, 1 e XVI, 1: elementi tutti che riconducono comunque a un contesto di «sensibile gradimento» pronto a scattare per Petrarca ogniqualvolta si ponga l'esigenza di ordinare le pulsioni sensibili acclivi alle arti entro i parametri della moderazione tipica dell'antico saggio. Per le note petrarchesche in merito al grande codice agostiniano inviato a Milano da Boccaccio cfr. ancora Maria Monica DONATO, «"Minietur ligeturque"», *cit.*, p. 194-195.

pugno del poeta vergati sullo stesso foglio;[44] e quindi tale da portare sotto gli occhi del lettore un pulviscolo di citazioni da tradizioni figurative, antiche e contemporanee, che il pittore, eseguendo la miniatura ad Avignone pare dietro suggerimenti indicativi del poeta, mise a disposizione del committente per l'amato codice, tra echi vistosissimi della miniatura francese, dei più antichi codici dell'opera virgiliana o delle *Bibbie* prodotte negli scrittoi di Tours.[45] Simone ne riebbe una patente di dignità assoluta proprio in quanto artista, là dove Petrarca, nel terzo distico vergato nel *bas-de-page* del frontespizio, addita un'equivalenza fra il pittore e il più grande poeta dell'Antichità,[46] e sinanche nei sonetti LXXVII e LXXVIII dei *Rerum vulgarium fragmenta* che proprio l'artista senese hanno —assieme al fantasma di Laura— come protagonista, e dove si fa strada il richiamo decisivo a un *processo cognitivo* comune a tutte le arti e le discipline, strumento unico altresì a disposizione dell'artista che intenda travalicare i confini materiali e «bassi» del proprio operare.[47] Conta l'impegno intellettuale che sta dietro qualsivoglia apparenza, sia essa veicolata da parola o da immagine (l'arte nobile comunque che traspare fra le righe della *familiaris* XVIII, 5),[48] confermato persino

44. Per una interpretazione globale e specifica dei molteplici contenuti culturali presenti alla collaborazione non soltanto grafica bensì specialmente ideativa da parte di Petrarca nella realizzazione della miniatura cfr. Marcello CICCUTO, «Circostanze francesi», *cit.*, *passim*.
45. Anche il contesto avignonese, ricchissimo di intersezioni al tempo del soggiorno di Petrarca e di Simone Martini, è da me evocato in relazione a questo episodio nel saggio già ricordato «Circostanze francesi», *cit.*
46. Maria Monica DONATO, «Minietur ligeturque», *cit.*, p. 198.
47. È nella *familiaris* a Socrate, I, 1, che Petrarca riesce a esaltare pariteticamente il processo cognitivo che sta a fondamento sia dell'opera letteraria che della figurazione artistica: lo fa equiparando la propria creazione in parole alla statua fidiaca di Minerva del Partenone, riandando a un luogo dell'*Orator* di Cicerone, 8-10, che quegli stessi materiali concettuali utilizzava per attestare come l'immaginazione artistica sia in grado di entrare nel mondo delle idee: «Sed ego sic statuo, nichil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius, id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et esi picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora; nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur eaque sub oculos ipsa [non] cadit, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus».
48. Dove si rivendica la portata eccelsa dell'impegno intellettuale a fronte della semplice materialità di altre esecuzioni «artigianali»: «… ne ab illis quidem semper correctos ad unguem codices expectes: maiora quedam et laudabiliora pertractant. Non calcem temperat architectus, sed iubet ut temperetur … non tabulas Apelles, non ebur Policletus, non Phidias marmora secabat; plebei suum opus ingenii est preparare quod nobile consumet ingenium. Sic apud nos alii membranas radunt, alii libros scribunt, alii corrigunt, alii, ut vulgari verbo utar, illuminant, alii ligant et superficiem comunt; generosum ingenium altius aspirat, humiliora pretervolans».

dal breve cenno sul retroterra di gusto alla ricerca difficile che è dato reperire nel corpo della *familiaris* XII, 2.[49]

A voler continuare poi per via cronologica una parca rassegna di «circostanze d'arte» petrarchesche sarà giocoforza sacrificare quantità a dir poco enorme di episodi. Corre obbligo però avvisare almeno l'importanza del soggiorno milanese del poeta, protrattosi come è noto per otto anni, dal 1353 al 1361, in corrispondenza col momento felice di riunificazione da parte di Petrarca dei due tronconi della sua biblioteca, quello «transalpino» di Valchiusa e l'altro «italico» di Parma. Non è possibile trascurare questo periodo perché esso rappresentò un notevole momento di elaborazione delle tensioni culturali vive nella complessa personalità del poeta, che in veste di committente più o meno diretto fece illustrare alcuni suoi codici importanti quali l'*Iliade* latinizzata da Leonzio Pilato (codice Parigino lat. 7880 / I), la raccolta dell'*Historia Augusta* oggi Parigino lat. 5816 fatto copiare da Guglielmo da Pastrengo a Verona, o l'*Historia Alexandri Magni* di Curzio Rufo, codice Parigino lat. 5720 e altri testi ancora,[50] impegnando una bottega miniatoria oggi riconosciuta molto attiva nella produzione di testi illustrati per prestigiose committenze lombarde.[51]

Poi nel tempo arrivano sul suo scrittoio immagini da vari luoghi dell'Europa còlta: non solo il già ricordato codice donatogli da Boccaccio, che risale al secolo XI e del quale Petrarca ammira «libri decor et vetustioris litere maiestas et omnis sobrius […] ornatus» (*Fam.*, XVIII, 3, 5 e 9), ma anche la romanicissima *Expositio in Psalmos* di Odo Astensis (ms. lat. 2508 della Bibliothèque nationale de France), o la raccolta pure antica di *Epistulae* di san Gerolamo (ms. Edili 3 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze). Già l'acquisizione, nel 1350, di un codice dugentesco della *Naturalis Historia* di Plinio (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 6802) aveva portato Petrarca a contatto con una miriade di notizie sulle arti dell'antichità;[52] e forse fu poi l'amico Boc-

49. «Aurum profunde fonditur; de longinquo vehuntur aromata; thus sabeis sudat arboribus; muricem Sidon, ebur India, margaritas mittit occeanus; difficile paratur omne quod in precio est; non est quesitu facilis preciosissima rerum virtus; auro splendidior fama est; labore queritur, studio detergitur, diligentia custoditur».
50. La vicenda è stata magnificamente ricostruita da François AVRIL, «"Mediolani illuminatus": Pétrarque et l'enluminure milanaise», in Maria Teresa BALBONI BRIZZA (a cura di), *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano: Museo Poldi-Pezzoli, 1990, p. 7-16.
51. Maria Monica DONATO, «"Veteres" e "novi"» *cit.*, p. 437.
52. Ibidem, p. 440-442. Una lettura attenta di alcuni di questi luoghi è anche in Maurizio BETTINI, «Francesco Petrarca», *cit.*, p. 44-50. Sarà ancora l'enciclopedia pliniana, nel luogo in cui viene ricordata l'amabilità del pittore Apelle (c. 256v), a far scrivere a Petrarca di analoga virtù riconoscibile nell'amico artista Simone («hec [comitas] fuit et Symoni nostro senensi nuper iocundissima»); e a spingerlo subito dopo, a proposito di immagini di morenti dipinte da Apelle, a ricordarne una contemporanea —un crocifisso?— «qualem nos hic unam habemus preclarissimi artificis», sì da far sospettare la critica che il poeta fosse in possesso anche di una tavola di devozione privata eventualmente assimilabile al piccolo *Crocifisso* martiniano eseguito ad Avignone, oggi conservato al Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts).

caccio a tracciare sui margini di quel codice alcuni disegni rimasti famosi, quasi emblematici anche per la competenza grafica, in materia di figure insomma, rivelate in quella speciale occasione da entrambi gli scrittori.[53] Sarà infine lo stesso circuito di notizie di desunzione libraria a spingere Petrarca verso la ricerca di una fantomatica storia romana scritta da Plinio, circa la quale ha avuto informazione dalle pagine della pseudo-suetoniana *Vita Plinii*.

Nel 1351, sappiamo ancora da una postilla di mano del poeta, Petrarca diventa finalmente proprietario di un'altra opera per lui ambitissima: l'insieme delle Deche I, III e IV di Tito Livio nella forma di quel codice oggi parigino (Bibliothèque nationale de France, lat. 5690) che Petrarca aveva più volte consultato nel corso della sua vita grazie alla benevolenza della famiglia romana dei Colonna. Si trattava di un insieme composito: balza subito agli occhi la doppia «campagna» illustrativa che portò all'attuale configurazione del codice, con chiave di volta centrata sulla c. 169 a segnalare non solo due differenti stagioni artistiche, ma anche e specialmente due culture, operanti all'ombra della famiglia Colonna e poi di Petrarca, bilicate tra vecchio e nuovo secolo. Perché è un fatto che il codice sia composto di due unità, di cui la prima vede l'intervento illustrativo di un artista che, se non è lo stesso al lavoro sul celebre Messale della Cattedrale di Salerno o sulla *Bibbia* I. B. 22 della Biblioteca Nazionale di Napoli, è pittore che ha senz'altro competenze di cultura figurativa centro-italica, quelle cifre stilistiche umbre e romane che ampia circolazione ebbero nel regno angioino, dove pare che assai precocemente quella porzione di codice sia stata eseguita, circa gli anni Novanta del XIII secolo.[54] Il riferimento troverebbe del resto riscontro nello stile nonché nella struttura di un codice della *Chronique d'Outremer* di Guglielmo di Tiro (Bibliothèque nationale de France, ms. français 9082), per suprema evidenza a metà strada fra ambiente pontificio romano e gusti della regalità angioina.

Si ipotizza che detta sezione sia entrata nell'orbita della famiglia Colonna —dopo commissione prestigiosa da parte di un alto dignitario al servizio degli Anjou di Napoli— al tempo che Landolfo colonnese si era posto in caccia di antichi manoscritti, sia a Roma nel corso del suo prolungato pendolarismo, sia appunto ad Avignone, dove sappiamo che si impegnò, oltreché su

53. La partecipazione di Boccaccio a questo peraltro rapido intervento grafico è contestualizzata in Marcello CICCUTO, «Immagini per i testi di Boccaccio: percorsi e affinità dagli Zibaldoni al Decameron», in Michelangelo PICONE, Claude CAZALÉ BÉRARD (a cura di), *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura. Atti del Seminario internazionale di Firenze-Certaldo* (26-28 aprile 1996), Firenze: Franco Cesati Editore, 1998, p. 141-160.

54. Cfr. dunque in proposito l'ampia ricostruzione di Marcello CICCUTO, «Corradino, Tito Livio, Oderisi, Franco bolognese», in ID., *Figure di Petrarca*, *cit.*, p. 111 sg., e quanto risulta in specifico sui fondamenti del saggio di Ferdinando BOLOGNA, «Il "Tito Livio" n. 5690 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Miniature e ricerche protoumanistiche tra Napoli e Avignone alle soglie del Trecento: costatazioni ed ipotesi, con un'appendice iconografica», in *Colloquio Italo-Ungherese sul tema: Gli Angioini di Napoli e di Ungheria* (Roma, 23-24 maggio 1972), Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, p. 67.

vari testi classici, attorno alla IV Decade liviana da lui stesso recuperata in un manoscritto proveniente da Chartres (altro luogo per lui fruttuoso di scoperte).[55] Da quel momento in avanti è dato immaginare che qualche autorevole rappresentante di quella famiglia romana abbia inteso disporre di un «Livio» completo non solo dal punto di vista testuale —che era quello più rilevante per l'amico Petrarca già frequentatore delle case Colonna— ma anche sul versante della dotazione figurata (vista fra l'altro la sensibilità in materia dimostrata in parecchie altre circostanze «librarie» dagli stessi colonnesi, Landolfo e Giovanni in particolare, più e più volte presi nelle vicende di committenza e acquisto di manoscritti illustrati). Si procedette perciò alla decorazione delle decadi III e IV (cc. 169 - 365v) da poco trascritte allo scopo di associarle alla reliquia pre-esistente e appunto già figurata. Qualcuno dei Colonna ricorse ad artisti, almeno tre, che non possono non essere d'area romana, in forza soprattutto degli aggiornamenti da essi esibiti in linea col rinnovamento cavalliniano in pittura, pure echeggiato in un altro codice della Bibliothèque nationale de France, lat. 6366 (contenente Macrobio, *Commentarius in Scipionis Somnium*, e Apuleio, *De Deo Socratis, De vita Platonis, De imagine mundi*, sicuramente lavorato a Roma in anni coerenti al nostro *Tito Livio* e per di più da uno dei suoi illustratori impegnato in alcune decorazioni di margine). Si tratta di un insieme di elementi e tendenze —taglio narrativo più consistente, varietà libera della gamma cromatica, scalatura dei piani della rappresentazione etc.— che sarebbe impensabile ambientare ad Avignone, come pure è stato suggerito, dove lo stile imposto dal pervasivo e mirabile Maestro del Codice di San Giorgio aveva pressoché finito per dominare il lavoro di tutti gli *scriptoria* miniatorii là attivi nel giro degli anni Venti del Trecento.[56]

È dunque sulla base di queste premesse che risulta necessario immaginare come Francesco Petrarca, che scrive *emptus Avignone 1351 diu tamen ante possessus* in alto al foglio 367, abbia avuto più occasioni di incontro col nostro codice «viaggiante» assai prima di quella data: codice che avrà seguìto sì gli spostamenti dei Colonna, specie dopo la morte di Landolfo a Roma nel 1331, ma che —ciò che più conta— fu oggetto di dotta consultazione e annotazione da parte del poeta presso le dimore prima avignonesi e quindi romane dei suoi *patrons*, in compagnia dello stesso Giovanni (che pure con altri lo annotò) e a un passo dalle memorie della storia repubblicana dell'Urbe: quelle stesse che, avocate nella insistita riflessione storiografica petrarchesca nonché negli splendidi resoconti delle passeggiate «antiquarie»

55. Oltre al saggio di Marie-Hélène TESNIÈRE, «Pétrarque lecteur de Tite-Live: les annotations de manuscrit latin 5690 de la Bibliothèque nationale de France», *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n. 2, 1999, p. 37-41, giocano un ruolo innovativo nella lettura di tutte queste vicende le relazioni, da me svolte in collaborazione con Giuliana Crevatin ai convegni petrarcheschi di Perugia e di Tours (*«Reliquiarum servator»: il Livio Parigino 5690*) il cui testo è in corso di stampa nei relativi Atti.

56. Cfr. Marcello CICCUTO, «Dall'eterno nel tempo. Fra la Bibbia di Gerona e il Livio di Petrarca», *Rivista di storia della miniatura*, 6-7, 2001-2002, p. 88.

consegnatici dalle *Familiares*, ebbero nel codice liviano un momento saliente di elaborazione, ai fini principalmente della fondazione di un moderno pensiero storico che fu merito di Petrarca far rampollare nel caso dall'esempio di collaborazione fra *maiorum imagines* e parola degli antichi tramandatoci da questo libro colonnese.[57]

Anche grazie ai fogli di un codice come questo, decisivo dal punto di vista testuale per la conoscenza del «padre della storia», vennero alla cultura visiva di Petrarca non poche sollecitazioni. A convincerci vieppiù del fatto che l'arte europea del suo tempo venne a nutrire l'intelletto petrarchesco sempre e in ogni occasione attraverso il culto delle lettere, in una prospettiva rigorosamente umanistica che sul modello degli antichi non rinunciava a una concezione unitaria e ampia delle arti, autentiche «sorelle d'un parto nate», che collaboravano a una formazione culturale dell'individuo a tutto tondo, senza preclusioni né esclusioni.

57. In questo dovettero realizzarsi senz'altro convergenza e sintonia col momento in cui Petrarca a Roma torna a meditare sulla storia antica dell'Urbe —siamo nel 1337— squadernandosi davanti un ricco insieme di testi liviani e di altri storici latini, come ci conferma il testo della *familiaris* VI, 2. Ho dato qui sparse alcune notizie di massima ricavate da un ampio studio del codice liviano dei Colonna e di Petrarca, che farà da introduzione e commentario a un'edizione in fac-simile del medesimo, in corso di realizzazione per le cure mie, di Giuliana Crevatin e Enrico Fenzi.